

ÜBER EINE SENTIMENTALISCHE BILDNISIDYLLE IM GEIST DER DEUTSCHEN KLASSIK

Herwarth Röttgen

Charakteristisch für die Griechen war nach Wilhelm von Humboldt, „... die menschliche Natur in ihren individuellsten und einfachsten Wirkungen, bloß durch Läuterung und Zusammenhaltung, überall das Idealische anspielen zu lassen“¹. Dieser Satz hatte für Humboldt, wie für seine Zeit, durchaus programmatischen Sinn. Als ästhetische Forderung gestellt, war er für den bildenden Künstler, vor allem für den des unmittelbar anschaulichen Lebensgrundes entbehrenden Maler mythologisch-historischer Szenen, entschieden ein Problem. Die Problematik der Aufgabe lag darin, „... alles im Ganzen und Einzelnen, nur mehr oder minder symbolisch zu behandeln und darin mit so glücklichem Tacte begabt zu sein, daß ebensowohl die Reinheit der Idee, als die Individualität der Wirklichkeit geschont wird“². Für Humboldt, von dem dieser Satz stammt, waren im Geiste der Klassik Idee und Wirklichkeit, Idealität und Individualität keine Alternativen. Ihre Einheit war der Sinn seines Humanitätsideals und hierin sah er seine Lebensaufgabe. Dem Künstler nun war für die Verbildlichung dieses der Zeit überhaupt vorschwebenden Humanitätsideals die griechische und römische Kunst als Leitbild gegeben. Sie entstammten einer Welt, die auf Grund der ästhetischen, Kunst und Leben als Einheit sehenden, klassizistischen Vorstellung vom Altertum als die vorbildliche angesehen wurde. Historische und mythologische, im allgemeinen symbolisch gemeinte Szenen des griechischen und römischen Altertums zählten zu den edelsten Aufgaben der Malerei. Das Porträt, bei dem ein wesentlicher Teil der Arbeit im reinen Abbilden des Einmaligen, Vergänglichen, von sich aus Nicht-Symbolischen, Nicht-Normativen besteht, stand auf einer niederen Stufe, häufig Broterwerb, nicht höherer Zweck der Kunst. Elisa von der Recke bringt die Ansicht ihrer Zeit über die Hierarchie der Bildaufgaben zum Ausdruck, wenn sie zum Beispiel über Gottlieb Schick sagt: „Er zeigt in seinen Porträtstücken, was er dereinst in idealischen Kunstwerken zu leisten im Stande seyn wird“³. Aber gerade im Porträt liegen die größten Leistungen der Malerei um 1800, jedoch sozusagen unbewußt. Die fruchtbaren Voraussetzungen des Bildnisses für die Erfüllung klassizistischer kunstphilosophischer Anschauungen sind rückschauend offensichtlich, obwohl auch heute noch das Porträt als halb zufällige Blüte jener Zeit angesehen wird, ohne die verborgene Beziehung zur Kunstphilosophie des Klassizismus. In Wahrheit durfte man um 1800 die schönsten Leistungen auf dem Gebiet des Menschenbildes erwarten. Während das Bewußtsein statt der „Läuterung und Zusammenhaltung der individuellsten und einfachsten Wirkungen“ (Humboldt) immer in der Gefahr stand, einem formalistisch verstandenen Ideal nachzuhängen, lag im Individuum der lebendige Lebensgrund, der sich ganz und gar nicht dem idealischen Bild vom Menschen widersetzen muß, vielmehr in seinem individuellen Charakter dessen notwendiges Korrelat ist und in der Hand des empfindenden Künstlers mit dem Idealischen eine lebendige Verbindung einzugehen vermag. Wir können mit Eckart von Sydow über die Theoretiker des Klassizismus sagen: „Ihre Theorie wurde erst dort verhängnisvoll, wo ihr Grunderlebnis fehlte und an seine Stelle das gutgemeinte, aber unfruchtbare Denkbild abstrakter Idealistik trat“⁴. Das Bildnis mit seinem natürlichen Lebensgrund stellte, ohne daß das eigentlich erkannt wurde, die Aufgabe dar, in der die wesentliche Sehnsucht der Zeit sich erfüllen konnte, nämlich die Reinheit der Idee, also das Allgemeine, in der Individualität der Wirklichkeit, also im Besonderen, verkörpert zu sehen.

Freilich war auch im Bildnis nicht die Gefahr überwiegender abstrakter Idealistik aufgehoben. Wir vermögen heute nicht mehr unbedingt zu erkennen, ob im Porträt Ideal und Realität jeweils eine Verbindung eingegangen sind, die der ganzen Wirklichkeit des dargestellten Menschen entsprach. Für uns ist Madame Récamier, die übrigens auf Grund ihres Äußeren zu einer Art normativer Schönheit des Empire wurde, in der Gestaltung Davids ein vollkommenes Bild eines Ideals und zugleich Individuums, doch müssen uns die Unterschiede zum Bildnis der gleichen Frau, von Gérard gemalt, und die eigenen Bedenken

Davids warnen⁵. Es ist jedoch nicht der Grad *getroffener individueller Wirklichkeit* des dargestellten Menschen, der uns an klassizistischen Porträtschöpfungen beeindruckt, sondern die *herausgefühlte potentielle Menschlichkeit*. Voraussetzung ist allerdings, daß die idealische Form in einer überzeugenden, möglichen Individualität wurzelt, also durch Läuterung natürlicher Züge gewonnen ist. Ist diese Voraussetzung nicht erfüllt, wurden also das Idealische und das Natürliche praktisch als Alternativen verstanden und unter dem Primat einer durch mißverständene Aufforderung zur Nachahmung gewonnenen, von *außen* her genommenen, unpersönlichen Form in irgendeinen Zusammenhang gebracht, so kam es zu einem leeren klassizistischen Formalismus, bei dem Form, Gegenstand und — im historischen Bild — symbolische Beziehung nicht adäquat genannt werden können. Das ist zum Beispiel — im Bildnis nicht allzu häufig — in dem Bild der Familie Legrand von Joseph Reinhard (1749—1824)⁶ der Fall, oder — im historischen Bild — in Hetschs „Cornelia, Mutter der Gracchen“, 1794 (Stuttgart, Staatsgalerie). Formalistische Typisierung ist mit dem Individuellen in seiner äußerlichsten, fast banalen Form notdürftig vereint, natürliche Bildvorwürfe verlieren jede Individualität und daher Glaubwürdigkeit, unbedeutende Themen mit unbedeutender *Aussage* werden in der Form groß drapiert, aber durch gleichzeitige, im Kontrast kleinbürgerliche Empfindsamkeit nur um so unwahrer. Der Grat ist schmal. Die Problematik der klassizistischen Kunst im historischen Bild kommt deutlich in Goethes „Preisaufgaben für bildende Künstler“ zum Ausdruck, wenn Goethe, hier gänzlich in Alternativen denkend, über den Maler Ferdinand Hartmann sagt: „Mit Hartmann werden wir über den Admet nicht einig werden, weil er in einem Bilde, das ganz symbolisch sein müßte, die Begebenheit natürlich darstellt“⁷. Auf das Porträt angewendet, vermochte es bei Erfüllung der Goethe'schen Forderung dann freilich zu Arbeiten zu kommen, wie dem Goethe-Bildnis Friedrich Bürys von 1800⁸, einem „Charakter-Idealporträt“, wie Gottfried Schadow es — in der Bezeichnung auf die Weimarer Bestrebungen eingehend — in seiner vernichtenden Kritik nannte⁹; ein Bild, dem das Menschliche im Zuge olympischer Idealisierung und Monumentalisierung Goethes völlig abgegangen ist und das bereits Zeitgenossen als Spaß erschien. Angesichts dieser Gefahren ist es nicht erstaunlich, daß man den Forderungen nach dem Symbolischen im Porträt nur vorsichtig nachkam und allzu deutliche Anspielungen und Bezüge meistens vermied. Der Adel einer Gestalt, die Läuterung des rein Individuellen wird allgemeiner ausgedrückt, zum Beispiel durch einen schwerelosen, schwebenden Gang, wie in Johann Friedrich August Tischbeins Bildnis der Gräfin Fries in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 2), in der die Dargestellte, nach einem Wort Kurt Blauensteiners, „gewissermaßen die Anthropomorphisierung der Parklandschaft“ ist¹⁰, oder durch das stilvolle und doch als Ausdruck selbstverständlicher Freiheit der Persönlichkeit auch ein wenig nachlässige Sitzen der Frau von Cotta in Gottlieb Schicks Bildnis (Stuttgart, Staatsgalerie). Hier bleibt vieles in gesellschaftlicher Verabredung, und Anspielung an klassische Idealität ist bereits allein in Mode und Haartracht gegeben. Deutlichere, konkret symbolische Bezüge auf Bereiche moralischer und ethischer Ideale sind, wie gesagt, nicht so häufig, wie man annehmen möchte. Trotz eines literarischen Einschlages gehören derartige Bildnisse aber mitunter zu den schönsten Schöpfungen des beginnenden 19. Jahrhunderts, wenn sich in ihnen ethischer Bezug und Adel der Gestalt vor einem natürlichen Lebensgrund zum Bilde des ästhetischen Menschen verbinden, kurz Symbol und Natürlichkeit eben gerade als Einheit anschaulich werden. An ein Beispiel solcher Porträtaufassung seien hier einige Beobachtungen geknüpft.

Im Jahre 1811 malte der Oberösterreicher Josef Abel, ein Schüler Heinrich Fügers, das im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindliche lebensgroße Bildnis der Maria Theresia Josepha Reichsgräfin von Fries mit ihren ältesten Kindern, Moritz, Victoire und Thérèse¹¹ (Abb. 1). Sie war eine geborene Prinzessin Hohenlohe-Waldenburg. Im Jahre 1800 heiratete sie Moritz Reichsgrafen von Fries. Die Fries entstammten einem aus der Zürcher Gegend am Ende des 14. Jahrhunderts nach Mühlhausen im Elsaß eingewanderten Schweizer Geschlecht. Johann Fries, der Vater des Grafen Moritz, begründete Reichtum und



1 Josef Abel: Bildnis der Maria Theresia Josepha Reichsgräfin von Fries mit ihren ältesten Kindern. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Ruf der Familie. Im Dienste Maria Theresias erwarb er sich unter der Gunst des Fürsten Kaunitz in verschiedenen finanzpolitischen und merkantilistischen Aufgaben derartige Verdienste, daß er schließlich Direktor der Staatlichen Wiener Seidenmanufaktur wurde und selbst Industrieanlagen, zum Beispiel Wollwebereien in Böhmen, gründete. Während des Siebenjährigen Krieges übernahm er die geheime Staatskasse und die Direktion des „k. k. Bergwerksproduktenverschleißes“. 1757 wurde er in den erbländischen Ritterstand, 1762 in den Reichsfreiherrnstand und 1783 in den Reichsgrafenstand erhoben. Die Erbauung des nachmaligen Palais Pallavicini am Josefsplatz durch den Architekten Ferdinand von Hohenberg, 1783, gab der Familie den repräsentativen Rahmen. Die Gründung des Bankgeschäftes Fries und Co. vermehrte neben den verschiedensten Unternehmungen den gewaltigen Reichtum des Hauses, auf dessen Grundlage sich zugleich höchste Kultur entwickelte. Der ältere Sohn Josef, der 1785 nach dem Tode des Vaters längere Zeit in Rom zubrachte, schuf den Grundstock für die umfangreiche Kunstsammlung der Familie. Goethe tut seiner in der „Italienischen Reise“ mehrfach Erwähnung. Nach Josef Fries' frühem Tode befand sich der jüngere, elfjährige Moritz zunächst in der Erziehung eines gewissen Herrn Müller, möglicherweise eines Freimaurers. Später ging er zur Vervollkommnung seiner Bildung mit Goethes Freund Lese nach Leipzig und Dresden, wo er mit Oeser und Friedrich August Tischbein in Berührung kam. Das bedeutende Ansehen, das die Fries' in der zweiten Generation ihres Reichtums bereits erworben hatten, empfing schließlich in gesellschaftlicher Hinsicht seinen höchsten Ausdruck durch die Verbindung mit dem fürstlichen Hause Hohenlohe-Waldenburg. In der Person der Prinzessin Maria Theresia fand sich im Sinne jener Zeit eine Gestalt vollkommenen Menschentums. Streng erzogen und tief religiös, war sie, was für das Abel'sche Porträt von Bedeutung ist, eine ausgezeichnete Mutter, die sich ganz ihren Kindern widmete. So schreibt Johann Friedrich Reichardt 1808/9: „Die edle Mutter, die ganz ihren Kindern lebt, jetzt eben das sechste Kind mit derselben Gewissenhaftigkeit und strengen Eingezogenheit stillt, hat sich fast ganz aus der Welt zurückgezogen, lebt ihrem Hause und ihren nächsten Freunden nun ganz“¹². Von der Schwiegermutter, der an sich etwas scharfzünftig veranlagten Anne d'Echerny, hört man den ungeteilt positiven Ausspruch: „Quant à Thérèse, elle est vraiment un ange“.

Eine Reihe von Familienporträts schildern in den ersten Jahrzehnten Aussehen und Geist des Paares. Dabei wurde verschiedentlich als Ausdruck besonderer Bildungstradition auf vorgeprägte Bildtypen zurückgegriffen. 1811 entstand das Abel'sche Bild. Es waren die letzten Jahre ungeteilten Glücks. Auf sie folgte ein stetiger finanzieller Niedergang, der einige Jahre nach dem Tode der Gräfin, sie starb 1819, mit dem Verkauf der Besitzungen und Kunstschätze und mit schließlicher Versteigerung 1826 seinen tiefsten Punkt erreichte^{12a}. Für uns ist jedoch entscheidend, daß in den Jahren ungeschmälerten Reichtums vor und nach 1800 auf den verschiedensten künstlerischen Gebieten ein vollendeter Ausdruck der Zeit gefunden worden ist, wobei führende Künstler, wie Liotard, Friedrich August Tischbein, Gérard, Guérin, Chaudet, Isabey, Füger, Canova und Zauner, ebenso herangezogen wurden wie in der Musik Beethoven, der den Fries' seine siebente Symphonie widmete, und Franz Schubert.

Josef Abel gehört nun an sich zu den drittrangigen Malern. Er wurde 1764 in Aschach bei Linz geboren, lernte bei Heinrich Füger, ging 1801 mit einem Stipendium nach Rom und kehrte 1807 nach Wien zurück. Vor allem für die Fries' malte er eine Reihe homerischer Szenen in einem Füger verpflichteten, ziemlich leeren Klassizismus, der hier nicht weiter zu beschäftigen braucht¹³. Mit dem Bildnis der Gräfin Fries hat er jedoch, wohl aus den eingangs erläuterten Bedingungen des Porträts heraus, ein Meisterwerk geschaffen, das den Geist seiner Zeit in schöner Weise erfüllt und anschaulich macht. Hier soll es als Beitrag zur geistigen und künstlerischen Auffassung des Klassizismus interpretiert werden.

Vor einer etwas sfumato gemalten hügeligen Parklandschaft, die vor dem hellen Blau eines fernen Gebirgszuges bereits in spätnachmittäglichen Schatten getaucht ist und in der sich die ersten Herbstfarben ankünden, sitzt die Gräfin in einem hell-klaren, silbrig-weißen



2 Johann Friedrich August Tischbein: Bildnis der Gräfin Fries. Hamburg, Kunsthalle



3 Laurent Mosnier: Bildnis des Grafen und der Gräfin Fries. Schloß Schillingsfürst

Seidenkleid und lichtblauen Seidenschuhen neben einem Rosenstrauch auf einer Marmorbank. Rechts im Hintergrund erscheint als isoliertes Motiv, aus seinem Zusammenhang gelöst, die Villa Chigi in Ariccia (Abb. 5), eine Erinnerung Abels an sein sechsjähriges Stipendium in Rom und das beliebte Studienobjekt aller Deutschrömer¹⁴. Die Gräfin ist umgeben von ihren ebenfalls weiß gekleideten, rot beschuhten Töchtern und ihrem Sohn, der sich im Spiel mit ihrem weiten, von der Schulter herabhängenden mattviolettfarbenen Shawl drapiert hat und nun wie aus einem Versteck herausstürmt. Das kühle Kolorit der bläulich-grau und grünlich-grau schattierten Seide und der gebrochenen Lila- und Braunrotöne im Mantel der Gräfin und den Hosen des Jungen kehrt in künstlich feiner Verbindung in den Hauttönen wieder: bläulich- bis lila-grauer Schattenanflug, perlmutterhaft silbriger Glanz und frisches, aber gegen ätherische Blässe etwas künstlich stehendes Rot. Die kühlen und gebrochenen Farben, Weiß, Lila, Rotbraun und die verwandten Töne der Haut, die als alabasterhafte Tiefe, frische Röte und ätherisch-klarer Glanz — sozusagen ideale Eigenschaften wiedergebend — nebeneinanderstehen, sind vollkommene Stilfarben des Klassizismus.

Über die ganze Darstellung sagt Kurt Blauensteiner, daß die Dargestellte „mit ihren Kindern spielend, Gegenstand einer lieblichen Anekdote wurde“¹⁵, während Richard Hamann meint, daß „die Kinder mit ihrem naiv-dreisten Gebaren die Mutter in ein fröhliches Spiel hineinziehen“¹⁶. Beide Interpretationen versuchen, das Bild vom Genre her, das „die flüchtigen Szenen des Lebens fixiert“ (Schopenhauer), zu erfassen. Hierbei müssen aber verschiedene Züge unerklärt bleiben. Das Spiel der Kinder hat keinen entschiedenen Mittelpunkt, sondern wirkt als Ausdruck einfachen Temperaments, und zwar in einer feinen Wesensunterscheidung von Junge und Mädchen. Die Mutter ist in ihrer Haltung

innerhalb des Kinderkreises eigentümlich aus dem Momentanen gelöst, ohne Beziehung zu den Regungen um sie herum. Die Pomeranze, die sie in der Hand hält, möchte man mit der heischenden Geste der kleinsten Tochter in Verbindung bringen, doch fällt auch hier die Loslösung der Frucht aus dem anekdotischen Zusammenhang auf, entsprechend der Isolierung von Haltung und Temperamenten. Damit wird neben dem Anekdotischen ein ganz anderer Zug deutlich. Was hier als losgelöst und durch die Loslösung als pointiert erscheint, wirkt absichtlich, wird bedeutungsvoll. Spiel der Kinder, Haltung der Mutter, die scheinbar vorenthaltene Pomeranze erscheinen nur als Anlaß, über den hinaus alles aus dem Transitorischen ins Bleibende gewandelt wird. Man muß danach fragen, welche Bedeutung dieses *Bleibende* — das zunächst nur ein sich in der Komposition gründender Eindruck ist — haben könnte. Mit dem Genre allein ist das Bild nicht erklärt, es sei denn, man wolle oberflächlicherweise die Aufhebung des Transitorischen als künstliche Pose ansehen, eine Betrachtungsweise, die nicht befriedigt.

Das Bild enthält verschiedene, wie aber zu zeigen ist, in der Einheit der dargestellten Person zusammenhängende ikonographische Bezüge auf allegorische und symbolische Bildtypen, beziehungsweise Motive. Diese Bezüge eröffnen sich dem aufmerksamen Betrachter, von der Gesamtgruppe angefangen, über die herausgelöste Hauptfigur bis zum Detail.

Die schützende Mutter im Kreise ihrer Kinder erinnert an den um 1800 durchaus geläufigen Bildtyp der Caritas. Dabei hält sich der Maler, wenn unsere Beobachtung richtig ist, an den reinen Typ der Caritas mit drei Kindern, wie ihn uns beispielsweise Ambrosius Benson in einem Bild der Berliner Museen vorführt¹⁷. Vielleicht nicht unwichtig zu bemerken, daß im Jahre 1811 den Fries' bereits das fünfte Kind — abgesehen von zwei früh verstorbenen — geboren wurde. Um jedoch der Möglichkeit einer Fehldeutung auszuweichen, soll vorerst die Erinnerung an den Bildtyp der Caritas lediglich konstatiert werden, um zunächst das Bild weiter zu befragen.

Innerhalb der ganzen Gruppe führen fast alle Dargestellten ein eigenes, mit eigener Tätigkeit oder eigenen Gedanken beschäftigtes Leben. Der Junge ist reines Spiel mit sich selbst, das ältere Töchterchen geht seiner selbstsicheren Betrachtung des Betrachters nach. Nur das kleinste Kind steht in enger Beziehung zur Mutter; diese selbst aber ist durch ihr ruhiges, monumentalisiertes Sitzen mit der in einer Ewigkeitsgeste gehaltenen Pomeranze und dem verlorenen Blick innerhalb der Gruppe denkmalhaft gesondert. Das Kind strebt in *unbeantworteter* Neigung zu ihr empor. Die Mutter ist der in sich ruhende Pol des Bildes, um den sich die Kinder ordnen, dessen formale Erscheinung sinnbildlich für die unwandelbare Mütterlichkeit ist, die infolgedessen hier von sich aus ohne stärkere Gefühlsbetonung auskommt. Deutlich wird die Mutter zu einem idealen Wesen, das in seiner Haltung über der Zeit steht.

Hier bekommt nun der Rosenstrauch links neben der Bank seinen Sinn. Wir dürfen annehmen, daß in diesem geläufigen Mariensymbol säkularisiert der Gedanke der Madonna auf der Rasenbank anklingt¹⁸. Die Rose ist Sinnbild der blühenden Jugend, der Schönheit, Schamhaftigkeit und Sittsamkeit. So findet sich in Johann Heinrich Zedlers Universal-Lexikon von 1742 über die Rosen: „ihre mit Dornen umgebene Blumen bilden ab die weibliche Eingezogenheit (den gleichen Ausdruck verwendete Reichardt für die Gräfin Fries), so ihre Schönheit und Keuschheit mit Ernsthaftigkeit bewehrt und beschirmt“¹⁹. Es wird bei diesem gebräuchlichen Symbol der Rose deutlich, daß wir es mit einem Bild der verborgenen Bedeutungen zu tun haben, wobei Mutter und weibliches Wesen durch die Bildtypen Caritas und Maria auf der Rasenbank symbolisiert sind.

Jeder Zweifel an der Bedeutungsabsicht wird aber durch die Pomeranze in der Hand der Gräfin getilgt. In der Darstellung wohl auf die bittende Geste des Kindes beziehbar, erhält die Frucht durch den herausgehobenen Arm nachdrückliche Betonung. Wie die Haltung der Gräfin ist auch die Hand mit der Pomeranze aus dem anekdotischen Zusammenhang herausgelöst. Zweifellos erschließt sich hier der gesamte Bildsinn. Bei J. H. Zedler findet sich über die Pomeranzen, „als die ihrer Farbe wegen auch goldene Äpfel können genannt werden“²⁰: „Die Poeten haben ohne Zweifel durch diese Äpfel die goldenen Äpfel, aurea mala, der Hesperiden verstanden“²¹. Die Hesperidenäpfel aber waren, wie



4 François Gérard: Bildnis des Grafen und der Gräfin Fries mit ihrem Erstgeborenen. Wien, Kunsthist. Museum

Zedler angibt, nach Pomponius Mela, Plinius und Strabo der Venus geweiht und verkörpert als Attribute dieser Göttin Schönheit und ewige Jugend. So liegt in einem schönen Mädchenbildnis Friedrich Wilhelm Schadows um 1826 (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; Abb. 7) neben der Dargestellten eine Pomeranze auf der Fensterbank, und daneben steht eine Kanne, in der wir wohl ein Symbol der Keuschheit sehen dürfen²². Dort herrscht die gleiche Symbolik, die im Abel'schen Bild Pomeranze und Rose ergeben. Goethe sagt vom Besuch bei der schlafenden Geliebten, auf deren Wange „Lieblichkeit zu Hause“ und im Busen „die Unschuld eines guten Herzens“: „Leise leg ich ihr zwei Pomeranzen / und zwei Rosen auf das Tischchen nieder.“²³.

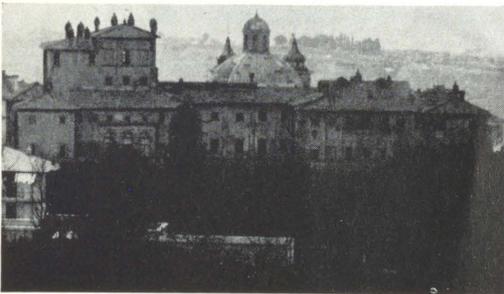
Die Ruinenlandschaft auf dem erwähnten Bild von Schadow erhebt als Zeichen der irdischen Vergänglichkeit die Keuschheit und ewige Jugend der Dargestellten schließlich in den Bereich des unsterblichen Ideals: in seiner Erfüllung liegt Ewigkeit. Ewige Jugend und goldene Frucht, wir finden sie in Schillers 1797 im Musenalmanach erschienenen Gedicht „Das Weibliche Ideal. An Amanda“:

„Hier ist ewige Jugend bei niemals versiegender Fülle,
Und mit der Blume zugleich brichst du die goldene Frucht!“

Hier kommt es darauf an zu betonen, daß derartige Darstellungen, wie das Schadow'sche oder Abel'sche Bild, in ihrem Streben nach der Erscheinung des idealischen Wesens Folge und Ausdruck der Sehnsucht der Zeit nach der ästhetischen Erfüllung in einem goldenen Zustande der Unschuld sind. Aus diesem brennenden Drang nach der „verlorenen Kindheit“ (Schiller) heraus hat man im Bereich der Symbolik von Keuschheit und ewiger Jugend die Kinder nun selbst als Symbole einer reinen Natur zu verstehen, berührt man doch im Kinde eines der beliebtesten Symbole der Klassik und Romantik für den Zustand der Ursprünglichkeit und reinen Unschuld, den Zustand des goldenen Zeitalters. Auf einem Bildnis der Gräfin Clothilde von Wylich und Lottum von Eduard Magnus hält der kleine Sohn die goldene Frucht, eine Pomeranze, in der Hand^{23a}. Für Tieck verkörpern die Kinder auf Raffaels Bildern die goldene Zeit! In Hölderlins *Hyperion* findet sich die berühmte Stelle: „Daß man werden kann, wie die Kinder, daß noch die goldene Zeit der Unschuld wiederkehrt, die Zeit des Friedens und der Freiheit, daß noch *eine* Freude ist, *eine* Ruhestätte auf Erden!“²⁵, und schließlich bei Novalis: „Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter“²⁶. Das Kind ist die lebendige Vergegenwärtigung dieses Ideals²⁷ — es wird bei Runge, Schick und Wilhelm Schadow geradezu Ausdruck einer Zeit —, und bezeichnenderweise läßt sich vom Kinde zum Ideal des Weibes der Bogen schlagen, der die Auffassung des Abel'schen Bildes und seiner Auftraggeber als gänzlich dem Geist der Zeit entsprungen zeigt. Schillers Gedicht „Würde der Frauen“ ist Ausdruck diesen Geistes:

„Aber in kindlich unschuldiger Hülle
 Birgt sich der hohe geläuterte Wille
 In des Weibes verklärter Gestalt.
 Aus der bezaubernden Einfalt der Züge
 Leuchtet der Menschheit Vollendung und Wiege,
 Herrschet des Kindes, des Engels Gewalt.“²⁸

Nicht an bestimmte Verse oder Aussprüche schließt sich das Bild Abels an. Es kommt aus dem allem gemeinsamen Empfinden der Zeit. Was daran als gesuchte Gedankenkonstruktion oder überspitzte Interpretation erscheinen könnte, war dem Denken und Fühlen des Klassizismus in einer nicht mehr wiedergekehrten Weise geläufig. Stilmittel



5 Die Villa Chigi in Ariccia



6 Michelangelo: Der Prophet Jesaias. Rom, Sixtin. Kapelle

und allegorisches Vokabular zeichneten von vornherein den gedanklichen Weg, wie sie selbst durch ihn ausgebildet worden sind.

Des „Weibes verklärte Gestalt“, der „Menschheit Vollendung und Wiege“, eingewurzelte Gedanken dieser Zeit, liegen dem denkmalhaften Aufbau der Gräfin zugrunde. Verhalten, durchaus im Bereich des Natürlichen bleibend, vollzieht sich die Überhöhung der Dargestellten. Die Frau wird zum absoluten menschlichen Maßstab. Sie ruht gänzlich in sich, ist ein „harmonisches Selbst“²⁹ und das, was Friedrich Schlegel, wie für ein Bild geschaffen, von der Weiblichkeit sagt: „schwebender Ruhepunkt“. Wirklichkeit gewordenes Zeitideal und idealisierte Wirklichkeit, stilistische Verabredung und innige Beziehung des Auftraggebers zur Dargestellten steigern sich dabei gegenseitig. Für das Lob des einmaligen, vollkommenen Menschen werden in Literatur und bildender Kunst überpersönliche und eben auch vorgeprägte, sinnbestimmende Metaphern gewählt, die selbst allgemeingültigen Charakter haben³⁰. Die Verwendung eines formalen oder motivischen Vorbildes ist dabei als solches nichts Neues. Neu ist, daß das kunstgeschichtliche Vorbild nicht nur als Exponent und historisches Zeugnis einer in forma und ratio beispielhaften Welt erscheint — wie Antike und Raffael in ihrer Verbindung für den Klassizismus des 17. Jahrhunderts —, sondern daß es als Ausdruck einer ethisch-moralisch vorbildlichen Welt gewertet und mit starken Gefühlswerten ausgestattet wird. Wenn also die griechische Klassik oder Raffaels Kinder die goldene Zeit verkörpern oder für die Nazarener eine altdeutsche Madonna zum Ausdruck einer wiederherzustellenden religiösen Zeit wird, so geschieht damit nichts anderes, als daß in klassizistischer beziehungsweise christlicher Romantik „aus dem Nachbild das Urbild wiederhergestellt wird“³¹, daß „die edle Kunst der Natur *bildend und erweckend* voranschreitet“: „Den Stoff zwar wird er (der Künstler) von der Gegenwart nehmen, *aber die Form von einer edleren Zeit*, ja, jenseits aller Zeit, von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens entlehnen“. Die absolute Einheit seines Wesens hat der Künstler „unter fernem griechischem Himmel“ erworben. Es ist nicht mehr nur eine bloße künstlerische Anlehnung, ein Nacheifern einem großen Künstler, wenn der Klassizist oder Romantiker sich an ein Vorbild anlehnt. Es ist mehr: im Vorbild drückt sich die vorbildliche Zeit aus. Dabei sind einzelne Typen zu *topoi* geworden, akademische Haltungen, die keiner bestimmten Ableitung mehr bedürfen, höchstens durch bestimmte Vorbilder gefördert oder gewandelt sein können. Ein solches wahrhaft zeitlos gewordenes Vorbild, eine Erinnerung an Abels römische Studien, könnte in der großen, monumentalisierten Gestalt der Gräfin nachwirken. Während die Gesamtgruppe an Raffaels Madonnen denken läßt, etwa von der Art der Stieglitzmadonna, wirkt die Gräfin für sich wie eine Erinnerung an Michelangelos Jesaias in der Sixtinischen Kapelle³² (Abb. 6), der ein Ausdruck jener „absoluten, unwandelbaren Einheit“ ist, von dem Tieck als dem „unbegreiflich hohen Jesaias“ spricht³³. Sitzmotiv, Haltung der Beine und Füße entsprechen sich fast genau, der Oberkörper verhält sich spiegelbildlich bis auf den einen Arm der Gräfin, der die jüngste Tochter umfaßt. Vom Vorbild Michelangelos könnte auch der erhobene Arm stammen, doch gerade er ist eine gebräuchliche theatralische Pathosgeste des Klassizismus, die sich bei vielfach abgewandeltem Sinn formal bis in die Antike zurückverfolgen läßt — zum Beispiel zum Parthenonfries. Mit dieser Geste erheben die Evangelisten der Adaschule ihre Federn, unterbricht Michelangelos Jesaias seine Gedanken durch aufmerksames Hören, umgreift Carlo Portellis Caritas im Prado mit manieristischem Formalismus den Kopf eines der Kinder, erhebt die als tragische Muse thronende Sarah Siddons in deklamatorischem Pathos den Arm auf Reynolds Bild (Abb. 8), sinnt Davids Brutus mit der gleichen Handhaltung wie Michelangelos Jesaias. Und schließlich bedient sich ihrer auch ein Leipziger Lithograph der 1830er Jahre namens August Kneisel in einem Steindruck auf Schillers Gedicht „Würde der Frauen“³⁴; denn es ist eine Geste edelsten Menschentums, ein *topos*, und wir dürfen Sarah Siddons durchaus ihren Anteil an der Idee zu dieser Geste zutrauen, wenn sie behauptete, sie und nicht Reynolds habe sie für ihr Bildnis gefunden³⁵. Es ist die pathetisch-dramatische Haltung, in der uns auch Goethe als Orest mit Corona Schröter in der „Iphigenie“ überliefert wird³⁶. Abel bestimmt durch diese Geste von vornherein die wesentliche, den allgemeinen Gehalt vorzeichnende Richtung des Bildes.

Das symbolische Anspielen eines sinnbestimmenden, einer *edleren* Zeit angehörenden Vorbildes, das sich in den verschiedenen ikonographischen Bezügen des Abel'schen Bildes findet, hat seine Parallele in der vielfältigen Säkularisierung christlicher Bildtypen um 1800. Christliche und allegorische Allgemeinbegriffe und Bildtypen werden zahlreicher als jemals in den Dienst eines gebildeten Publikums gestellt, das in geistvollen Allusionen sich auf die bestimmten Bildtypen immanenten Werte rückbezieht. Gleich ein zweites Fries'sches Familienbild macht das deutlich. Wenn die Gräfin Maria Theresia in den „kalten Geist der Aufklärung und des Josefinismus in ihrer neuen Familie“ einen „warmen Hauch christlicher Romantik“ brachte³⁷, so fand dieser Geist in dem weich gestimmten Empire François Gérards einen trefflichen Interpreten (Abb. 4). Der weich-sentimentale, nur verhalten repräsentative, sehr familiäre Charakter des 1804 entstandenen Bildes des Fries'schen Paares mit seinem Erstgeborenen bekommt durch die christuskindhafte Darstellung des Kindes in der Wiege — man könnte an Christuskinder Marattas denken — einen fühlbaren Bezug auf die heilige Familie, hier nun säkularisiert, heilig im ethischen Sinne, als ein durch innige Beziehung in sich geschlossener, unantastbarer Kreis³⁸. Im Abel'schen Bilde ist allerdings das Verhältnis der Darstellung zu den verschiedenen angespielten Bezügen ein sehr viel komplizierteres, besonders durch den Anklang an einen *allegorischen* Bildtyp, den der Caritas. Die Bildabsicht ist alles andere als eine allegorische. Zunächst einmal existiert das Bildnis der Gräfin auch ohne den verborgenen Bezug auf verschiedene christliche und ethische Darstellungsinhalte. Es handelt sich nicht um eine Darstellung der Caritas in der Person der Gräfin, sondern um eine beziehungsvolle Anspielung an die Bildform der Caritas. Damit erhält das Bild einen symbolischen, nicht allegorischen Sinn. Im Falle eines allegorischen Bezuges würde das Bild beim Wegfall des Bezuges sinnlos werden. Das gilt für das Bild Abels nicht. Es ist symbolisch im Sinne der Schelling'schen Definition der symbolischen Kunst: daß das Besondere nicht nur das Allgemeine bedeutet, sondern „daß dieses, indem es jenes bedeutet, zugleich es selbst ist. Die erste Art der Darstellung ist die allegorische, die andere die symbolische. Der strenge Begriff der Allegorie aber, den wir hier voraussetzen, ist, daß das, was dargestellt wird, etwas anderes als sich selbst bedeute, etwas anzeige, das verschieden von ihm ist. Symbolisch ist ein Bild, *dessen Gegenstand die Idee nicht nur bedeutet, sondern sie selbst ist*“³⁹. Allerdings bedeutet das Abel'sche Bild noch nicht einmal die Caritas, obwohl das Wesen der Dargestellten die Idee der Caritas spiegelte. In teilweiser Abwandlung des Schelling'schen Satzes kann man, ohne zu seiner Definition in einen Gegensatz zu geraten, sagen: indem der Gegenstand die Idee (der Caritas) selbst ist, bedarf die Darstellung nur der *Anspielung* des Bildtyps, um als symbolisch verstanden zu werden. Der Gegenstand wird damit unter die höchsten Begriffe menschlicher Vollkommenheit gestellt. Der Vorgang ist analog der Forderung Schellings zum Verhältnis von Idee und Ähnlichkeit: „Es gibt eine Würde und Höhe des Ausdrucks, die noch über die Schönheit des Umrisses hinzukommt, oder diesen erst wirklich bedeutend macht. Eine Veredlung der gemeinen Natur fordert man auch von dem Porträtmaler, und er kann diese erreichen, ohne der Ähnlichkeit zu schaden, d. h. ohne daß er aufhört, Nachahmer zu sein. *Das was immer und notwendig erfunden ist, ist die Idee, und diese, wenn von ihr in dem Bilde ein Ausdruck ist, kann sogar dem Porträt durch höheren Reiz das Symbolische geben*“⁴⁰. Freilich fällt für Schelling das symbolische Gemälde eigentlich mit dem historischen zusammen, da der Inhalt des historischen wie kein anderer zum zeitlosen Symbol menschlichen Handelns erhoben werden kann, wobei, ähnlich wie bei Goethes Preisaufgaben, verborgen enthalten ist, daß das historische Bild nur durch ein Zurückhalten des Natürlichen, durch eine Herausnahme aus der Zeitfolge symbolisch wirken kann. Man denkt an die Ausscheidung des Transitorischen in Davids „Schwur der Horatier“. Schelling, durchaus in Goethes Richtung und in der Nachfolge von Lessings „Laokoon“ stehend, drückt das so aus: „Die erste Forderung an das symbolische Gemälde ist Adäquatheit der Ideen, Aufhebung des Verworrenen im Konkreten — was Winckelmann die hohe Einfachheit genannt hat. Aus dieser Forderung folgt von selbst, daß Sein und Tätigkeit in dem Gegenstand eins seien. — Denn wenn durch die Tätigkeit im Gegenstand das Sein, durch die Form



7 Friedrich Wilhelm Schadow: Mädchenbildnis. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen



8 Joshua Reynolds: Bildnis der Sarah Siddons als tragische Muse. San Marino/Cal., Huntington Art Gallery

das Wesen verworren wird, wird die Adäquatheit der Vorstellung aufgehoben. *Also gemäßigte Tätigkeit*, die das Sein und Gleichgewicht des Wesens nicht aufhebt. — Winkelmanns ruhige Größe⁴¹.

Es wird nun deutlich, welche ganz konkreten Forderungen der Zeit auch dem Abel'schen Porträt zugrunde liegen; wie sehr die Betonung des Anekdotischen am Geist des Bildes vorbeigeht und zwangsläufig dazu führt, das unerklärte Nicht-Anekdotische als künstliche Pose zu verstehen. In Wahrheit ist die über der Zeit stehende *Beziehung aufs Ganze* angestrebt⁴². Im Sinne dieser Auffassungen ist das Bild Abels erfüllt von der sehnsüchtigen Forderung nach dem Symbolischen im Einzelnen. Die Deutung der Dargestellten durch die Anspielung des Bildtyps der Caritas sowie die Verwendung symbolischer Attribute als Sinnbilder des schönen Menschen aus Veranlagung und Pflicht im Schiller'schen Sinne finden im Wesen der Gräfin Fries selbst ihre Berechtigung. Sein und Bedeutung fallen im Sinne Schellings zusammen. Freilich ist das Symbolische nicht ohne weiteres erkennbar, auch das ist im Wesen des Symbols begründet. Es bleibt einem eingeweihten Kreis vorbehalten und bedarf kaum stärkerer inhaltlicher Deutlichkeit. Sein und Bedeutung des Bildes sind für den Wissenden in der lebenden Person der Gräfin Fries einheitlich gefaßt⁴³. Die Dargestellte ist nicht als Allegorie der Humanität, sondern als deren Symbol verstanden. Ihre Darstellung geht also unmittelbar in das *gelebte sittliche Leben* hinein. Es widerspricht dem nicht, daß dabei der allegorische Bildtyp der Caritas Verwendung findet. In diesem Zusammenhang wird die Verwendung der Allegorie ebenso zum Symbol wie die Pomeranze der Gräfin Fries oder die Rose einer Madonna. Vor allem: die Vielseitigkeit der Anspielungen und deren Gesamtheit ergeben die Person, nicht eine allegorische Gestalt. Hier liegt der Sinn des Bildes: bei vollkommener Porträtbezogenheit doch im besonderen Menschen

dem Allgemeinen, dem Menschen im Menschen, dem Ideal des Weibes, seiner schützenden Liebe, ein *Denkmal* zu setzen.

Um dieses in seiner ganzen Weite verstehen zu können, muß man sich vergegenwärtigen, daß dem Menschen um 1800 durch seine Griechenlandsicht Ideal und Individuum tatsächlich vereinbar schienen, und zwar in jenen „edlen Naturen“, die „ein ästhetisches Übertreffen der Pflicht“ (Schiller) vermochten: „Es besteht nicht eine unlösbare Antinomie zwischen Ideal und Individuum, sondern jede Individualität ist selbst eine Erscheinung der Idee“⁴⁴. So war zum Beispiel Wilhelm von Humboldts Trieb zur Humanität „ein ins Unendliche fortgesetzter Versuch, in der Individualität das Ideal zu erreichen“⁴⁵, im tiefsten Grunde eine der wichtigsten Wurzeln für den Glauben des 19. Jahrhunderts an den Menschen, jedoch zugleich für seine darin keine wirkliche Lösung findende Selbstqual. Wie eine Interpretation des Abel'schen Bildes wirkt Eduard Sprangers Satz über die zweite Periode der Humboldt'schen Humanitätsidee: „Es ist eine Ethik individualistischer Selbstkultur, eine Ethik beschaulichen Daseins, der Selbstbehauptung ohne Aktivität, der Lebensbejahung ohne feurige Lebenskraft — ein abgeklärtes, klassisches Schweben in der aus der eigenen Innerlichkeit geborenen Harmonie“⁴⁶. Wilhelm von Humboldt muß, abgesehen von der allgemeinen Auswirkung des Zeitgeistes, für Abel ein entscheidender Eindruck gewesen sein. Er verkehrte durch seine Freundschaft mit Johann Christian Reinhardt im Hause Humboldts in Rom, als dieser von 1802 bis 1808 dort preußischer Gesandter war⁴⁷. Humboldt „sehnte sich fast krankhaft danach, das Übersinnliche, das heißt das Unendliche im Endlichen, die Idee der Individualität zu erfassen“⁴⁸. Als Abels Bild 1811 für den Grafen Fries entstand, da war auch Humboldt als preußischer Gesandter von 1810 bis 1813 in Wien. Eine neuerliche Beziehung zum Hause Humboldts darf man für Abel als sicher annehmen. Es scheint auch, als habe er damals das 1809 noch in Rom entstandene schöne Bildnis der beiden Töchter Humboldts von Gottlieb Schick (ehemals Schloß Tegel) sehen können. Vor allem das ältere Fries'sche Töchterchen hat viel Ähnlichkeit mit Schicks Bild. Das Bild, das Karoline von Humboldt als „Triumph eines gruppierten Porträts“ bezeichnete, ist übrigens in der Absicht sehr viel unkomplizierter als Abels Bild, indem beide Kinder wie in die photographische Linse schauen, wogegen die dem Betrachter dargebotene Pose der Gräfin Fries die bewußte direkte Beziehung auf den Beschauer durch die seitliche Wendung des Kopfes vermeidet und es dadurch eben *scheint*, als lebe hier ein Mensch gänzlich im Vollgefühl seiner „aus der eigenen Innerlichkeit geborenen Harmonie“⁴⁹.

Die Interpretation des Bildes vom Anekdotischen her, wie sie Blauensteiner und Hamann vornahmen, traf zwar nicht den Kern des Bildes, aber dennoch einen notwendigen Teil. Gerade in der scheinbaren Paradoxie, im Besonderen das Allgemeine zu sehen, die ganze Bildanlage mit anekdotischen Zügen zu durchsetzen und doch zugleich die Zeit in der Haltung der Gräfin aufzuheben, liegt das Wesentliche. Das Vorstürmen des Jungen ist nicht Versteckspiel, sondern reine Tat, als Spiel motiviert. Durch die Handlung wird das Wesen veranschaulicht. Das Wesen trägt allgemeine, ideale Züge: schützende Mütterlichkeit, jugenhaftes Stürmen, mädchenhafte Versonnenheit, kindliches Schmeicheln. Das Genre, das „die flüchtigen Szenen des Lebens fixiert“⁵⁰, zum Beispiel im Treiben des Jungen und Schmeicheln des Mädchens, hat keinen Eigenwert. Nicht im Genre selbst liegt hier der ideale Zustand familiären Glücks und Friedens, wie bei Ludwig Richter, sondern in der Art, wie dem Genre, das sich schon an sich nur zurückhaltend bemerkbar macht, etwas von der Zeit als übergeordnetem Prinzip entzogen ist, wie durch den lebendigen Lebensgrund absolute Ruhe hindurchgeht. Es sind die Schelling'sche Forderung nach gemäßigter Tätigkeit und eine vollkommene Verbildlichung dessen, was Schiller unter der Idylle als Idealerfüllung versteht⁵¹, wie sich zeigen wird. Um wirklich zur Erfüllung des Ideals in der Wirklichkeit, also zum Ausgleich beider zu kommen, bedarf die Idylle des natürlichen Lebensgrundes, wenn sie glaubhaft erscheinen soll, worin aber zugleich wieder die Gefahr eines mehr oder weniger starken Abgleitens in Anekdote und Genre bis zur Verniedlichung und Verspießung liegt. Dieser Gefahr entgeht Abel durch die eingangs erläuterte

Isolierung der Hauptgestalt und der Kinder unter sich. Hier macht sich die Bindung des Empfindsamen sowie der Anekdote und des Genre, durch den Klassizismus, dem Abel in seinen historischen Bildern huldigt, als glücklicher Umstand bemerkbar. Durch die formale klassizistische Kontrolle der genrehaften Ansätze bekommt im Abel'schen Bilde das Idyllische, dessen Zweck nach Schiller ist, „den Menschen im Stand der Unschuld, d. h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen“⁵², wirklich etwas vom großen Sinn der Idylle als Idealerfüllung. Wie eine Interpretation unseres Bildes wirkt daher Schillers Definition der Idylle: „Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines *völlig aufgelösten Kampfes*, sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer, als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter besteht also darin, daß aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale, der den Stoff zu der satirischen und elegischen Dichtung hergegeben hatte, vollkommen aufgehoben sei, und mit demselben auch *aller Streit der Empfindungen aufhöre*. Ruhe wäre also der herrschende Eindruck dieser Dichtungsart, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem *Gleichgewicht*, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird“⁵³. Die Stärke dieser Schiller'schen Definition und der tiefere Zusammenhang mit einem Bilde, wie dem hier behandelten, liegt in der Beschwörung einer großartigen geistigen Form, zunächst völlig unabhängig vom Gegenstand, dann aber für ihn und seine Gestaltung bindend. Die entscheidenden Züge dieser vor der künstlerischen Formung existierenden geistigen Form seien nochmals zusammengefaßt: Stand der Unschuld, Harmonie und Frieden mit sich selbst, völlig aufgelöster Kampf, freie Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetz, Aufhebung des Gegensatzes von Wirklichkeit und Ideal, Aufhören allen Streites der Empfindungen, Ruhe der Vollendung, des Gleichgewichts. Diese in Geist und Empfindung konzipierten Züge einer idealen Menschheit riefen, wenn sie sich im Bereich der bildenden Kunst mit der einfachen Wirklichkeit des zeitgebundenen Menschen berührten, wegen ihres erzieherischen Anspruchs nach Verdeutlichung in Haltung und Symbolen. Zwangsläufig entstand die moralisierende Tendenz des Klassizismus. Sie verstärkte sich wohl im Laufe der Zeit, ist ihm aber grundsätzlich eigen. Es ist daher nur mit Vorbehalt ein Wandel vom empfindsamen zum moralisierenden Klassizismus zu konstatieren, wie ihn Richard Hamann feststellte⁵⁴. Im Porträt wird aus der hochgestimmten Empfindung eine stillere Bürgerlichkeit, die durch ihren mehr familiären als gesellschaftlichen Ton im Bereich der idealen Forderungen *moralischer* wirkt. Diese Entwicklung ist gleichsam zwischen Schillers großartiges geistiges Bild der Idylle und Goethes Sätzen über die Idylle, die er 1822 erscheinen ließ, gespannt: „Alle kunstreichen idyllischen Darstellungen erwerben sich deshalb die größte Gunst, weil menschlich natürliche, ewig wiederkehrende, erfreuliche Lebenszustände einfach wahrhaft vorgetragen werden, freilich abgesondert von allem Lästigen, Unreinen, Widerwärtigen, wovon wir sie auf Erden gehüllt sehn. Mütterliche, väterliche Verhältnisse zu Kindern, besonders zu Knaben, Spiel und Naschlust der Kleinen, Bildungstrieb, Ernst und Sorge der Erwachsenen, das alles spiegelt sich gar lieblich gegeneinander. Diesem Sinne gemäß finden wir in der sogenannten heiligen Familie einen idyllischen Gegenstand, erhoben zu frommer Würde und deshalb doppelt und dreifach ansprechend“⁵⁵.

Man erkennt heute ebenso die trennenden Züge von Klassik, Klassizismus und Romantik wie die verbindenden und gemeinsamen Wurzeln. Unterschiedlich sind die Ziele und die Mittel zu ihrer Erreichung. In der Klassik ist es der Mensch, der sich als Mittelpunkt aller Dinge aus freier Wahl, aus innerer Notwendigkeit das Gesetz gibt und zur Vervollkommnung aus sich heraus strebt. In der Romantik öffnet sich das subjektive Ich auf das Unendliche als einem Anderen hin, sei es im Glauben oder in der Überantwortung an das Elementarische im Menschen selbst oder außerhalb des Menschen. Aber sowohl der Klassik als auch der Romantik von Wackenroder, Tieck, Schlegel, aber auch von Novalis, stehen Kunst

und sentimentalisches Weltbild in einer unzerreißbaren, sich gegenseitig bestimmenden Gemeinschaft. Ungeschichtlich, sentimentalisch ist dabei die Wurzel, da Kunst und Leben der vorbildlichen Zeit, deren Erneuerung vorschwebt, gleichgesetzt werden. Das hieraus entwickelte Ziel ist auf Grund jener Gleichsetzung für uns utopisch. Der Klassik und der frühen Romantik, aus der sich dann der nazarenische Geist entwickelte, aber waren Kunst und Leben ehemals eins, und beide wiederum zusammenzuführen, sei es in einem freien Gesetz oder im christlichen Glauben, erschien trotz einer immer wieder spürbaren — in Schillers Sinne — elegischen Stimmung wohl möglich. Die Kunst hatte beide Male eine dienende, weltanschauliche, programmatische Funktion auch da, wo sie, wie im Klassizismus, als autonom, das heißt unabhängig von äußeren Mächten, angesehen wurde. Es gilt die geistige Situation um 1800 ebenso zusammen zu sehen wie sie zu differenzieren. In der weiten Öffnung des menschlichen Geistes und Gefühls auf das Große und Allgemeine hin haben Klassik und Romantik ihre Gemeinsamkeit. Bei aller Verschiedenheit war das tertium comparationis die Utopie, die hohen Ziele zu erreichen und sie zu halten. Die brennende Suche nach den glückseligen Inseln im Ardinghello, nach dem schönen Menschen bei Schiller, das traumhafte Bild vom griechischen Geist im Hyperion und das Ringen Humboldts um die Humanität, sie alle haben ihre Einheit in der sentimentalischen Empfindung, und in dieser vollzieht sich die Geburt des Romantischen, das in seinem Kern viel leichter umreißbar ist als in seinen Grenzen zu Klassik und Sturm und Drang.

Seiner künstlerischen Form nach ist Abel, der Schüler Heinrich Fügers, sein Leben lang Klassizist gewesen. Seine reliefmäßig angeordneten historischen und mythologischen Darstellungen — z. B. „Klopstock wird an der Hand Homers in das Elysium eingeführt“ (Wien, Kunsthist. Museum) — stehen in der ermüdenden Nachfolge von Füger. Von dieser klassizistischen Schulung her hat das Bildnis der Gräfin Fries seine denkmahlhafte Komposition, die Farbigkeit, die in der mitunter etwas glasigen Brillanz Füger'scher Bilder gehalten ist, sowie den gesammelten und zurückgehaltenen Ausdruck, in dem es keinen Rest ungelöster Spannung gibt. Das Allgemeine ist im Endlichen mit einer gewissen Selbstzufriedenheit erfüllt, wobei man an die „gemäßigte Tätigkeit“ als Forderung Schellings denkt. Entschieden setzt sich hiervon etwa das Wesen des Runge'schen Selbstbildnisses mit Frau und Bruder ab, in dem jeder in der Gemeinsamkeit nicht nur ein Einzelner, sondern ein Einsamer ist und einen ungelösten Rest in seinem Wesen zu tragen scheint, nicht fern dem Elegischen bei Schiller; wie man sich auch an Tiecks Worte erinnert fühlt, „daß das Ganze unzusammenhängend erscheint, wie das menschliche Leben, und doch eins um des anderen notwendig ist, wie man auch im Leben nichts aus seiner Verkettung reißen darf“⁵⁶. Wenn demgegenüber in Abels Bild keine ungelösten Spannungen existieren, so ist doch der Zustand *erfüllten* Ideals nur eine Schöpfung überhörender poetischer Vorstellung, Ausdruck jener Sehnsucht, den griechischen Geist wieder lebendig werden zu lassen, der doch in unerreichbare Ferne entrückt war. Die Wirklichkeit blieb ohne jene letzte Erfüllung, weil sich der Geist der griechischen Kunst nicht und niemals realisieren konnte. Es ist ein sentimentalisches Ziel, das sich — gemäß der Idylle bei Schiller — in der Ruhe „eines völlig aufgelösten Kampfes“ zeigt und seine Affinität zur romantischen Empfindung hinter der strengen Form verbirgt. Aber: „Absolutisierung, Universalisierung, Klassifikation des individuellen Moments, der individuellen Situation usw. ist das eigentliche Wesen des Romantisierens“, schreibt Novalis⁵⁷. Das aber zielt auf jene Umgreifung des Ganzen, „sich ins Allgemeine zu ergehen, im Besonderen zu verharren“ (Goethe) und fußt auf Schillers ins Ethische gewendeten Worten, „die Ausführbarkeit des Unendlichen in der Endlichkeit, mithin die Möglichkeit der erhabensten Menschheit“⁵⁸. In seiner klassischen Formulierung umgreift Novalis, ohne die Präntention der *Romantiker*, das Streben seiner Zeit schlechthin. Von solcher Höhe aber war nur ein Abstieg möglich. Die bildende Kunst barg vollends die Gefahr schlimmster Banalisierung. Daß das Abel'sche Bild dieser Banalisierung entgangen ist, macht seinen Reiz aus. Dabei steht es durchaus im Zuge bildlicher Veranschaulichung und breiter Anwendung einer im Grunde nur ahnbaren, abstrakten Menschheitskonzeption auf den Bereich bürgerlichen Lebens, also in der Entwicklung, die Klassizismus und Romantik durch das Aufsuchen konkreter moralischer, bürgerlich-familiärer, religiöser oder

historisierender Bindungen zum Biedermeier hin nahmen. Dieser Weg in die betonte bürgerliche Bindung des Biedermeier ist jedoch noch völlig der *individualistischen Selbstkultur* der Klassik und des Klassizismus verpflichtet, ebenso wie der Weg in die unbürgerliche Bohème im Stil der Tieck'schen Erzählung „Des Lebens Überfluß“ (1839) Folge und Auswirkung jener Geisteshaltung ist. Bei Tieck endet sie in der selbstgewählten, individualistischen Bescheidung. Die geistige Grundlage solcher Entwicklung ist in einem Bilde wie dem Abels widergespiegelt. Seiner Selbstsicherheit in der erhabenen Empfindung ethischen Menschentums steht die offene Frage in einem Romantiker-Antlitz entgegen, wie etwa in Runges Selbstbildnis mit Frau und Bruder von 1805 — beides in verschiedener Richtung von der Weite der menschlichen Seele durchdrungen. Stiller und bescheidener in der geistigen Konzeption und nun die *Gegensätze* von *Klassizismus* und *Romantik* aufhebend, ist Wilhelm von Schadows Bildnis der Karoline von Humboldt⁵⁹, das im zweiten Jahrzehnt entstand. Gleichzeitig mit Abels Bild der Gräfin Fries malte Franz Pforr sein Diptychon „Sulamith und Maria“. Es setzt sich wie Schadows Bildnis sowohl gegen den Geist des Abel'schen als auch gegen den des Runge'schen Bildes ab. Auch im Bereich christlicher Symbolik herrscht bereits jene vorbiedermeierliche Stille bürgerlicher Empfindung, von der sich ein Bild wie das Abels entschieden unterscheidet. In ihm ist der letzte Schritt zum Bürgerlichen und Intimen durch die distanzierte Form des Klassizismus noch unvollzogen, womit der Geist der Idylle im Schiller'schen Sinne getroffen ist. Während die Abel'sche Idylle das Genre Ludwig Richters nur vorwegahnen läßt, bekommt die Idylle Pforrs den verträumten, weltfremden, kindlich-frommen Charakter eines Traumideals, hart an allzu kleiner Empfindsamkeit und jenseits jenes unleugbar großen Versuches, im individuellen Menschen idealische Erfüllung zu erstreben, „die Ausführbarkeit des Unendlichen in der Endlichkeit, mithin die Möglichkeit der erhabensten Menschheit“ (Schiller). Die neuen Impulse kamen erst durch einen neuen Realismus oder eine rein sinnliche Augenkunst.

ANMERKUNGEN

- 1 Wilhelm von Humboldt: Latium und Hellas oder Betrachtungen über das klassische Altertum. 1806 (Sechs ungedruckte Aufsätze über das klassische Altertum. Hrsg. von A. Leitzmann. Leipzig 1896).
- 2 W. v. Humboldt, a. a. O.
- 3 Elisa von der Recke: Tagebuch einer Reise durch einen Teil Deutschlands und durch Italien in den Jahren 1804 bis 1806. II. Berlin 1815, S. 402.
- 4 Eckart von Sydow: Die Kultur des deutschen Klassizismus. Leben, Kunst, Weltanschauung. Berlin 1926, S. 239.
- 5 Vgl. Wilhelm Waetzoldt: Die Kunst des Porträts. Leipzig 1908, S. 107 ff. David unterbrach die Arbeit am schließlich unvollendeten Bildnis. Die angeführten Gründe, daß die Lichtverhältnisse die Augen und die Entfernung vom Modell die Gesichtszüge nicht deutlich werden ließen, so daß er, David, sie entweder erraten oder ausdenken müsse, sind Begründungen mehr äußerlicher Art. Der tiefere Grund war wohl, daß zwar das Ideal einer ebenmäßig schönen Frau getroffen war, aber dem Gesicht doch die unmittelbare Ähnlichkeit mangelte.
- 6 Georg Biermann: Deutsches Barock und Rokoko. II. Leipzig 1914, S. 567.
- 7 Brief an Schiller vom 21. März 1801 (Goethe: Briefwechsel mit Schiller. Bd. 20 der Gedenkausgabe. Zürich 1949, Nr. 805). Goethe spricht hier bezeichnenderweise nicht davon, daß das Bild symbolischer sein müsse und Hartmann zu natürlich malt, sondern er denkt in dieser Äußerung zu einer praktischen bildkünstlerischen Aufgabe in *Gegensätzen*, die in seinem literarischen Schaffen, auch in seinen theoretischen Stellungnahmen zu künstlerischen Problemen, ebensowenig existieren wie in seinem Leben. Im Gegensatz vor allem zu seinen Formulierungen der Sturm- und Drangzeit vermag er, dem alle Dinge Natur und symbolisch für das Ganze sind, sich das Symbolische im Bild nur unter entschiedener Zurückhaltung des Natürlichen wirklich vorzustellen. Zu den Preisaufgaben vgl. Walther Scheidig: Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799—1805. Schriften der Goethe-Gesellschaft 57. Hrsg. von Eduard Spranger und Andreas B. Wachsmuth. Weimar 1958. Zu Goethes Kunstphilosophie vor allem: Wilhelm Pinder: Goethe und die bildende Kunst. Festrede, gehalten in d. öffentlichen Sitzung d. Bayer. Akademie d. Wissenschaften am 11. Mai 1932. In: W. Pinder: Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1907—1935. Hrsg. von Leo Bruhns. Leipzig 1938, S. 161—179 — Herbert von Einem: Beiträge zu Goethes Kunstauffassung. Hamburg 1956.
- 8 W. Scheidig, a. a. O., Titelbild.
- 9 A. a. O., S. 139.
- 10 Kurt Blauensteiner: Gérards Bildnis des Reichsgrafen Fries. In: Jb. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Wien 2, 1940, S. 129.

- 11 Signiert und datiert: Jos. Abel fecit 1811. Leinwand; 199:158 cm. Über die Grafen Fries vgl. August Reichsgraf von Fries: Die Grafen von Fries. Eine genealogische Studie. Meran 1884 — K. Blauensteiner, a. a. O., S. 121—126 — August Graf Preysing: Das Familienbildnis der Grafen Fries. In: Jb. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Wien 9, 1951, S. 91—109 — Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Nürnberg 1934, S. 7.
- 12 Johann Friedrich Reichardt: Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. I. Amsterdam 1810, S. 169.
- 12a Eine bezeichnende Schilderung der Verhältnisse im Fries'schen Bankhause im Jahr 1820 findet sich in den Memoiren des Karl Heinrich Ritters von Lang, 2. Theil, Braunschweig 1842, S. 305 f. (freundl. Hinweis von Dr. Günther Schiedlausky).
- 13 Über Abel vgl. Friedrich von Boetticher: Malerwerke des 19. Jahrhunderts. I. Dresden 1891, S. 1 f. (mit der größten Werkübersicht) — Österreichische Nationalenzyklopädie I. Wien 1835, S. 4 — Otto Baisch: Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Leipzig 1882 — E. von der Redde, a. a. O. II, S. 402 — Thieme-Becker 1, S. 19.
- 14 Es kam Abel im Bildnis der Gräfin Fries freilich nicht auf absolute Treue in die Wiedergabe der Villa Chigi an. So fehlt an der vorderen linken Ecke der Eckturm, der an der hinteren angedeutet ist. Die Aufbauten auf dem Eckrisalit haben einen Rücksprung, eine optische Täuschung, der man bei entfernterer Betrachtung der Villa tatsächlich unterliegt, da die Aufbauten aufgrund verschiedener Höhe und deutlicher Fuge eine perspektivische Wirkung haben. Auch ist die zweite der Hofarkaden durchlichtet, nicht, wie tatsächlich, die dritte.
- 15 K. Blauensteiner, a. a. O., S. 129.
- 16 Richard Hamann: Geschichte der Kunst. Berlin (1937), S. 751.
- 17 Maria von Thadden: Die Ikonographie der Caritas in der Kunst des Mittelalters. Diss. Bonn 1951 (Masch.-Schrift). — Vgl. auch Edgar Wind: Charity. The case history of a pattern. In: Journal of the Warburg Institute 1, 1937/38, S. 322—330 — H. von Einem: Holbeins Familienbild in Basel. In: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Jahresberichte 1945—56. (Basel 1957), S. 107—120.
- 18 Ein Marienbild von Abel wird durch ein Schabkunstblatt von V. Kininger in der Albertina wiedergegeben. Ohne Beziehung zur Haltung der Gräfin Fries sitzt dort Maria nach links gerichtet auf einer Bank. Das Kind dagegen steht auf ihrem Schoß und strebt wie das Fries'sche Töchterchen zu ihrem Kopf und umgreift ihren Hals. Der Geist der Erfindung hat wenig mehr mit dem christlichen Vorwurf zu tun, wie umgekehrt im Porträt der Gräfin Fries säkularisierte christliche Bildideen auftauchen.
- 19 Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste . . . Leipzig und Halle bei Johann Heinrich Zedler 1742, Bd. 32, Sp. 851.
- 20 A. a. O., Bd. 12, Sp. 1890.
- 21 A. a. O., Bd. 28, Sp. 1354.
- 22 Vgl. Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting. Cambridge Mass. 1953, S. 131 ff.
- 23 Aus dem Gedicht „Der Besuch“.
- 23a Eduard Magnus, Bildnis der Gräfin Clothilde von Wylich und Lottum, entstanden 1832 in Neapel, ehem. Baron v. Veltheim-Lottum, nach 1945 verschollen; vgl. Ludwig Gläser: Eduard Magnus. Berlin 1963, Abb. 12.
- 24 Ludwig Tieck (Hrsg.): Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Hamburg 1799, Abschn. VII (Über die Kinderfiguren auf den Raffael'schen Bildern).
- 25 Friedrich Hölderlin: Hyperion. Bd. 1, 2. Buch, 2. Brief.
- 26 Novalis: Fragmente, Blütenstaub, 97 (Schriften. Hrsg. von J. Minor. Jena 1907, Bd. 2, S. 135).
- 27 Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung (ersch. zuerst in den „Horen“ 1795/96): „Das Kind ist uns eine Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen“.
- 28 Schiller: „Würde der Frauen.“ Aus dem Musenalmanach für das Jahr 1796.
- 29 Schiller im Gedicht „Das weibliche Ideal“, 1797.
- 30 Man denkt an die Karoline Schlegel gewidmeten Verse Schellings:
„So eile denn auf ungebahnten Wegen,
Du himmlisch Bild, dem Zagenden voran.
Bezeichnend ihm auf goldnen Sonnenwegen
Zur ew'gen Wahrheit die gewagte Bahn.“
- 31 Dieses und die folgenden Zitate aus Schillers Briefen an den Herzog von Augustenburg: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. 1793/94, 9. Brief. Hervorhebungen vom Verf.
- 32 Abel reiste aus Italien zurück „mit einer ungläublichen Menge seiner Zeichnungen, Studien etc.“ (Österreichische National-Enzyklopädie. Wien 1835, Bd. 1, S. 4).
- 33 Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst. Hamburg 1799, Abschn. IV. Das jüngste Gericht von Michael Angelo.
- 34 Abb. bei Gustav Edmund Pazaurek: Gläser der Empire- und Biedermeierzeit. Leipzig 1923, Abb. 79.
- 35 Walter Armstrong: Joshua Reynolds. München o. J., S. 174 ff. Sowohl die Schauspielerin als auch der Maler vermochten auf verschiedenen Wegen zu solcher, für den Klassizismus ganz gewöhnlicher Gestik zu kommen. Entscheidend für Reynolds' Komposition ist die direkte Beziehung zu Michelangelos Jesaias. Zu der für Reynolds typischen Anlehnung an vorgeprägte Haltungen vgl. Edgar Wind: „Borrowed attitudes“ in Reynolds and Hogarth. In: Journal of the Warburg Institute 2, 1938/39, S. 182—185.
- 36 Silvio d'Amico: Storia del teatro drammatico. III. Milano—Roma 1940. S. 51, Abb. 33.

37 A. Graf Preysing, a. a. O., S. 101.

38 Am Rande sei vermerkt, daß ein drittes Bild des Paares von 1801 (Schloß Schillingsfürst; Abb. 3), das von dem französischen Emigranten Laurent Mosnier bei einer Durchreise durch Wien gemalt wurde, bewußt an den „Spaziergang“ des Rubens angelehnt erscheint, der damals im Besitz des Herzogs von Marlborough war und den Mosnier während seines fünfjährigen Aufenthaltes in London, 1791–96, gesehen haben dürfte. Hinzu kommen freilich entschiedene Anregungen durch den englischen Porträtstil des 18. Jahrhunderts. In Anbetracht der ausgesprochenen Bildungssphäre der Auftraggeber dürften solche deutlichen Bezugnahmen auch deren Intentionen entgegengekommen sein.

39 Friedrich Wilhelm Schelling: Gedanken über Malerei (Reclams Universal-Bibliothek 5777).

40 A. a. O.

41 A. a. O.

42 Friedrich Schlegel, aus dem Ausatz „Über Lessing“, 1792: „Das Wesen der höhern Kunst und Form besteht in der Beziehung aufs Ganze.“ Friedrich Schlegel bringt die Forderung und Sehnsucht der Kunstanschauung seiner Zeit zum Ausdruck. Durch die Allegorie und durch Symbole wird „überall der Schein des Endlichen mit der Wahrheit des Ewigen in Beziehung gesetzt“. An die Stelle der „Täuschung tritt die Bedeutung“. Die höhere Kunst ist „die Natur der Natur, das Leben des Lebens, der Mensch im Menschen“. Obwohl die Zeit noch ein starkes Verhältnis zur Allegorie besaß, war das „Hohe und Edle“, von dem Tieck seinen Franz Sternbald sprechen läßt, wohl doch noch unmittelbarer in Symbolen zu verdeutlichen, weil in ihnen der Bereich der Gefühle noch stärker erschlossen werden konnte. Es macht sich bei Tieck eine deutliche Unklarheit in der Verwendung des Begriffes der Allegorie bemerkbar. Er läßt das bestimmte Verhältnis des Einzelnen zum Allgemeinen außer acht. Durchaus auch das, was Goethe unter symbolisch versteht, umgreift Tieck mit seiner Definition der allegorischen Kunst, wenn er sagt: „Alle Kunst ist allegorisch . . . Wir fügen zusammen, wir suchen dem einzelnen einen allgemeinen Sinn aufzuheften, und so entsteht die Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts anderes als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht, und es nur auf diesem Weg finden kann“ (Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen. 1797/98, 3. Buch, 6. Kap.). Die Undifferenziertheit in Tiecks Worten über das „allegorische Gemälde“ wird aber noch deutlicher durch die Übereinstimmung mit Schellings oben zitierter Forderung nach gemäßigter Tätigkeit im symbolischen Gemälde. In Tiecks Worten über allegorische Gemälde sind ungeschieden sowohl Züge der Allegorie als auch des Symbols im Sinne Schellings enthalten, wenn er sagt: „Ich habe es ungern gehört, daß man hier (also im allegorischen Gemälde) tätige Bewegung und schnellen Reiz einer Handlung fordert, wenn sie (die allegorischen Gemälde) statt eines einzelnen Menschen *die Menschheit ausdrücken* (d. i. symbolischer Bezug einer Handlung; Anmerkungen und Hervorhebungen des Verf.), statt eines Vorfalls eine *erhabene Ruhe* (d. i. Schellings gemäßigte Tätigkeit). Gerade diese Kälte, die Unbiegsamkeit im Stoffe ist das, was mir so oft einen wehmütigen Schauer bei der Betrachtung erregte: daß hier allgemeine Begriffe in sinnlichen Gestalten mit so ernster Bedeutung aufgestellt sind (d. i. Allegorie) . . ., daß das Ganze unzusammenhängend erscheint, wie das menschliche Leben, und doch eins um des andern notwendig, wie man auch im Leben nichts aus seiner Verkettung reißen darf (d. i. symbolischer Bezug, wobei bei Tieck eine über das Klassische hinausgehende Erweiterung der erhabenen Ruhe als Symbol des Zeitlosen zum Unzusammenhängenden als unmittelbarem Ausdruck des Lebens stattfindet), alles dies ist mir immer ungemein erhaben erschienen“ (Tieck, ebenda, 3. Buch, 8. Kap.). Klaus Lankheit hat die Unterschiede zwischen Allegorie und Symbole im Sinne der Zeit folgendermaßen definiert: „Die Allegorie im weitesten Sinne ist die Versinnlichung einer vorgegebenen, inhaltlich fest geprägten Idee, eine „Andeutung der Begriffe durch Bilder“ (Winckelmann). Die Beziehung zwischen dem anschaulich Gezeigten und dem damit Gemeinten ist jedoch im Gegensatz zum Symbol, in dem Sein und Bedeutung zusammenfallen, eine künstliche“ (Das Freundschaftsbild der Romantik. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen NF 1. Heidelberg 1952, S. 49).

43 Karoline von Günderode, Zueignung des Gedichtbandes „Melete an Creuzer“:

„Es flechten Mädchen so im Orient
den bunten Kranz, daß vielen er gefalle,
wetteifern unter sich die Blumen alle.
Doch einer ihren tiefern Sinn erkennt,
Ihm sind Symbole sie nur, äußre Zeichen:
Sie reden ihm, obgleich sie alle schweigen.“

44 Eduard Spranger: Wilhelm von Humboldt und die Humanitätsidee. Berlin 1909, S. 385.

45 A. a. O., S. 443.

46 A. a. O., S. 448.

47 Otto Baisch: Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Leipzig 1882.

48 Spranger, a. a. O., S. 66.

49 Eine ähnliche Beobachtung machte Rudolf Zeitler an Canovas Paolina Borghese: „Der ganzen Körperhaltung nach erwartet man, daß die Dame auf dem Sofa dem Besucher frontal entgegenblickt. Sie wendet aber das Haupt zur Seite. Bei aller bewußten Eleganz der Haltung vergißt sie den Besucher“ (Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch. Stockholm 1954, S. 112).

50 Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Leipzig 1818, 4. Buch.

51 Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795/96: „Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein

Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die Elegie in engerer, das andere die Idylle in weitester Bedeutung.“

⁵² A. a. O.

⁵³ A. a. O.

⁵⁴ R. Hamann, a. a. O., S. 930.

⁵⁵ Goethe: Wilhelm Tischbeins Idyllen, Abschnitt VI (Über Kunst und Altertum, dritten Bandes drittes Heft, 1822; Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 22 Bänden, Bd. 17, Schriften zur Kunst II. Stuttgart 1962, S. 528).

⁵⁶ L. Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen, 3. Buch, 8. Kapitel.

⁵⁷ Novalis: Fragmente; Aus den Studienheften (Schriften. Hrsg. von J. Minor. Jena 1907, Bd. 3, S. 343).

⁵⁸ Schillers Briefe an den Herzog von Augustenburg: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. 1793/94, 25. Brief.

⁵⁹ Ehemals Berlin, Schloß Tegel, 1945 zerstört; eine Replik ehemals Hamburger Kunsthalle, 1931 im Glaspalast verbrannt (Georg Jakob Wolf: Verlorene Werke deutscher romantischer Malerei. München 1931, Abb. S. 76) — Zu Schadow: Wilhelm von Schadow 1788—1862. Gedächtnis-Ausstellung aus Anlaß seines 100. Todestages. Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf 1962.